

El grado cero de la representación televisiva

Modernidad/Postmodernidad

El objetivo de este trabajo es Justificar la proposición de un concepto, el de *grado cero de la representación*, destinado a nombrar cierta forma emergente de textualidad que impregna amplias regiones del que es el discurso por antonomasia de nuestra contemporaneidad: el discurso televisivo. El discurso dominante, advirtámoslo desde ahora mismo, en una contemporaneidad que, por manifestar un nuevo giro de tuerca en la espiral de una ya larga crisis civilizatoria —la nuestra, la de Occidente— merece el título de *Posmodernidad*. Pero por ello mismo, quisiéramos comenzar este trabajo aclarando que, en él, hablaremos de *Posmodernidad*, no de Postmodernidad. Es

decir, la palabra con la que nombraremos nuestra contemporaneidad, su desasosiego y su vértigo —del cual la corrupción es uno de sus síntomas más caracterizados— será escrita sin *t*. Y ello porque, en nuestra opinión, la *Posmodernidad* no viene después de la Modernidad, para nada comienza cuando la Modernidad acaba. Bien por el contrario: creemos que la *Posmodernidad* debe ser pensada, en cambio, como la sombra de la Modernidad, su otra —y oscura— cara. Sobran las pruebas que pueden confirmarlo.

¿Cómo, por ejemplo, no notar la tensión que se produce cada vez que los teóricos de la historia del arte, de la literatura como de la Estética, el mismo Simón Merchán¹, nombran, como figuras emblemáticas de la modernidad literaria, a escritores nada racionalistas, y tan radicalmente malditos como Lautremont, Rimbaud, Baudelaire o Verlaine?

¿Es que es sensato llamar moderno al Goya de las pinturas negras, quien, aún antes del Romanticismo, hace estallar en el espacio de la representación esa imaginaria desintegrada, radicalmente expresionista, o exacerbadamente naturalista, en la que las formas desencajadas de la locura todo lo pueblan?

Podemos, en todo caso, tomar de Goya la más precisa definición de esa sombra de la Modernidad que es la *Posmodernidad*. Nos referimos a la que reza: *Los fantasmas de la razón crean monstruos*. Sería ésta, por lo demás, una definición que habría quedado

¹Simón Merchán Fiz: *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*; Barcelona: Gustavo Gili, 1982.



asociada, décadas antes que Lautremont o Nietzsche tomaran la palabra, con esa otra imagen, no menos goyesca, en la que un dios enloquecido devora a sus hijos.

Sade

Podríamos hablar, también, de aquel otro ilustre coetáneo del propio Goya: el marqués de Sade. El escritor que, en ese potlach de Revolución burguesa que fue la Revolución Francesa, allí donde la Ilustración concluía para realizarse como razón pragmática, capitalista y científica, inauguraba un discurso obsceno que se deducía, con inapelable coherencia, del discurso mismo de la *Enciclopedia*. Pues cuando se habla del marqués de Sade suele olvidarse que el goce que su escritura persigue no es otro que ese goce siniestro —el goce de lo siniestro— que comienza a apuntar en los textos de Occidente una vez que el discurso cientifista de la *Enciclopedia* parece insistir en proclamar la abolición de toda dimensión simbólica.

La radicalidad de la voluntad transgresora del discurso sadiano sitúa a Dios en el vértice de su movimiento deconstructor: y así, frente a la ficción de Dios, se afirma la contundencia de las leyes de la Naturaleza, sus *principios*, su *orden*. Dice, en *Justine*², el señor de Bressac:

²Marques de Sade: 1788/1791 *Justine*; traducción Pilar Calvo; Madrid: Fundamentos, 1976, pág. 81.

Toda forma es igual a los ojos de la naturaleza, nada se pierde en el inmenso crisol donde se ejecutan sus variaciones. Todas las porciones de la materia que en él caen vuelven a surgir inmediatamente bajo otras formas y sea cual fuere nuestro comportamiento este respecto no la ultraja, no podría ofenderla. Nuestras destrucciones reaniman su poder: entretienen su energía y ninguna la atenúa. Ninguna la contraría... ¿Qué importa a su mano, siempre creadora, que esa masa de carne que hoy adopta la forma de un individuo bípedo se reproduzca mañana bajo la forma de mil insectos diferentes? ¿Es que vamos a afirmar que la construcción de ese animal de dos pies le cuesta más que la del gusanillo o que se toma más interés? ¿Si el grado de apego o, mejor, de indiferencia, es el mismo, qué puede importarle que la espada de un hombre convierta a otro en mosca o en hierba?.. todos los hombres, todos los animales, todas las plantas crecen, se alimentan, se destruyen y se reproducen por los mismos medios y jamás experimentan una muerte real, sino una simple variación de lo que les modifica. Todos aparecen hoy bajo una forma y unos años después bajo otra... sin que por ello quede afectada ninguna ley de la naturaleza...

Esto es, pues, lo que se deduce: que si no hay lugar sagrado desde el que fundar una ética, todo podrá ser sancionado desde esos discursos pragmáticos que son los de las ciencias. Y no sólo los de las ciencias naturales: en Sade se halla ya prefigurado un principio relativista que impregnará más tarde a buena parte de las ciencias sociales. Pero sigamos con Sade. Se expresa así madame Dubois, en un alarde extremo de empirismo positivista:

Es la ley quien tiene la culpa de estos crímenes y no nosotros... Siempre hay que calcular las cosas a través de la relación que tengan con nuestros intereses. La ce-

sación de la existencia de cada uno de esos sacrificados no nos afecta para nada... Lo primero lo sentimos físicamente y lo otro sólo llega moralmente hasta nosotros y las sensaciones morales son engañosas. Lo único real son las sensaciones físicas.³

Pero quizás el parlamento más revelador sea el de monsieur Rodin, científico y cirujano. Pues en él está ya prefigurado ese encuentro del discurso de la ciencia con la mirada abocada al horror que, inaugurada en Edgard Alan Poe —en el contexto, pues, del Romanticismo—, encontrará su plena expansión en el naturalismo de Zola y proseguirá en una larga cadena que nos llevará hasta esa escritura de la descomposición siniestra, de la vivencia física, biológica, de la corrupción, que es la de Samuel Beckett —o a ese su correlato pictórico que nos ofreciera Bacon. Pero también, y no en menor medida, a ese cine del porno-terror que lleva dos décadas invadiendo las pantallas, en el que la basura más literal se cruza con obras maestras como las de Lynch, Cronenberg o Zulasvski. En todo caso, el parlamento de monsieur Rodin es el más preciso, el más exacto, no en balde, lo hemos advertido, es a la vez científico y cirujano:

Nunca, dijo Rodin, llegará la anatomía a su último grado de perfección hasta que el examen de los vasos no se haga en un niño de catorce o quince años expirando en muerte cruel; sólo de esta contracción podemos obtener un análisis completo de una parte tan interesante.

Es odioso que consideraciones fútiles detengan así el progreso de las ciencias;...Es un sujeto sacrificado para salvar un millón; ¿Debe vacilarse a este precio?... ¿Por-

³Marqués de Sade: op. cit. pág. 55.

que es mi hija? ¡Bonita razón!...¿y qué lugar te imaginas, entonces, que debe tener en mi corazón? considero un poco de semen surgido del mismo ojo (aproximadamente) igual que el que me place perder en mis placeres... La autoridad del padre sobre sus hijos, la única real, la única que ha servido de base a todos los demás, nos es dictada por la voz misma de la naturaleza... El cese de esta existencia, o al menos lo que se deriva de ella, no es un mal desde el momento en que la vida no es un bien, o mejor, si nada muere si nada se destruye, si todas las partes descompuestas de un cuerpo cualquiera no esperan más que la disolución para en seguida reaparecer bajo nuevas formas, ¡qué indiferencia no tendrá que haber en la acción del asesinato!⁴

Pero importa especialmente señalar que lo que se dice acompaña siempre, en Sade, a lo que, de inmediato, se describe, se da a ver: una escena en la que el horror se ofrece como espectáculo radical, confirmando así lo que ha sido prometido en la dedicatoria misma de la novela:

Osar, en una palabra, los cuadros más atrevidos, las situaciones más extraordinarias, las máximas más horribles, las pinceladas más enérgicas...⁵

Se trata, pues, de construir un gran espectáculo, es decir, una gran escena para el goce de la mirada.

El Sujeto

⁴Marques de Sade: op. cit. pág. 127.

⁵Marques de Sade: op. cit. pág. 10.

Permítasenos una definición sencilla –pero pensamos que operativa– del discurso de la ciencia moderna: el discurso científico es uno que camina solo, autónomo, independiente de todo sujeto. No hablamos, desde luego, de la experiencia del científico, mucho menos de esos momentos de alumbramiento de lo real que constituyen los grandes descubrimientos científicos: hablamos del discurso oficial, institucional, de la ciencia: del discurso del *método científico*. Un discurso plenamente gramaticalizado, cerrado sobre su interior matriz de coherencia, en el que los significantes se encadenan por su propia lógica interna, excluyendo todo lugar para el sujeto. Y, así, el sujeto, en el discurso protagónico de la Modernidad, de pronto, se vuelve nada. –Sucede incluso en Heisenberg, donde termina convertido en no otra cosa que un mero punto de vista vacío, sólo definido por el aparato de observación, por la focalización del diseño experimental.

Pero debiera quedar claro de qué sujeto hablamos: no, desde luego, del sujeto cartesiano, cognitivo, funcional, sino del sujeto de la experiencia –advuértase: la experiencia es precisamente lo que queda excluido por definición en el experimento científico, en el expresivamente llamado diseño *experimental* que el *método científico* reclama y en el que toda variable ha de estar de antemano sometida al buen orden del discurso. Hablamos, pues, no del sujeto cognitivo que *entiende* lo que en la realidad se conforma al orden de los discursos que la tejen, sino del sujeto que *sabe* de lo real; del sujeto, en suma, del deseo: ese sujeto, también, que sabe de un tiempo marcado por la muerte.

No hay lugar para el sujeto, por tanto, en los discursos de la ciencia —la ilustración más pura de ellos nos la dan esos ordenadores interconectados que intercambian y procesan por sí solos datos de la naturaleza—, como tampoco lo hay en aquellos otros que, no menos configuradores de la Modernidad, se conforman sobre su modelo: los discursos de la tecnología, por una parte, y, por otra, los económicos, los que rigen —¿o emanan?— del mercado —a propósito de ellos, ya Marx anotó, bajo el término de *alienación*, ese vaciado de subjetividad que venimos describiendo.

Simultáneamente, pues, a que los discursos de la ciencia y la tecnología excluyeran los de la religión y la filosofía en la configuración del tejido de la realidad, simultáneamente, por tanto, a que la razón occidental volviera la espalda al *Sujeto* y, con él, a lo Real —pero esa ya no es la razón de Kant, ni la de Hegel— para constituirse en una razón inmanente abocada a confundirse con la lógica, es decir, con la semiótica, del mercado capitalista, simultáneamente, decimos, nace la *Posmodernidad*.

Y así, ese *sujeto*, excluido del universo de una razón rebajada, retorna como vivencia de lo siniestro, como experiencia siniestra de la subjetividad, en el campo del arte y, en general, en los campos de la representación y el espectáculo. Y, a partir de cierto momento, el de ese último giro de tuerca del que hablábamos al comienzo, alcanza finalmente a los ámbitos de la cultura de masas.

El Dispositivo Televisivo

Hasta aquí, pues, el contexto histórico donde creemos necesario situar la emergencia de esa nueva forma de textualidad que trataremos de nombrar como el *grado cero de la representación*. Pero antes de ocuparnos de ella convendrá situar primero el contexto inmediato del dispositivo donde ha alcanzado su máxima presencia: el Dispositivo Televisivo.

Diremos de él, en primer lugar, que configura la red comunicativa más vasta con la que cuentan nuestras sociedades contemporáneas. Una red literalmente diseminada por todos los rincones del tejido social pero, sobre todo, instalada en el ámbito emblemático de la cotidianeidad, es decir, en el espacio doméstico. Pues bien, este dispositivo configura cierto texto —el texto televisivo—, que es, por su extensión e intensidad, el texto dominante en nuestra sociedad y, para un sector amplísimo de población, el único texto social al que tiene acceso. Discúlpenos una comparación más bien brusca, pero eficazmente descriptiva: un texto que ocupa hoy, en los hábitos y tiempos de lectura, un lugar equivalente al que en otras épocas desempeñara *La Biblia* —y luego, durante un cierto período, aunque sin duda no en todas las clases sociales, *El manifiesto comunista*.

Es éste, en cualquier caso, un dispositivo extraordinariamente racional en su configuración económica, hasta el extremo de que sobre él se sostiene uno de los sectores punta de la industria contemporánea. Conviene, pues, que analicemos su racionalidad, que prestemos atención a la lógica económica de su funcionamiento, en el que se ven involucrados tres tipos de agentes: las empresas

televisivas, las empresas anunciantes (reunimos bajo este término tanto a las empresas publicitarias como a las que se sirven de éstas para promocionar sus productos) y, finalmente, los telespectadores.

Como se sabe, las empresas televisivas obtienen beneficio en tanto que venden, a las empresas publicitarias, segmentos de su tiempo de emisión, en los que éstas introducen sus mensajes publicitarios. Ahora bien, ¿qué papel desempeñan en este proceso los telespectadores? O formulado en otros términos: ¿Qué es aquello por lo que realmente pagan las empresas anunciantes?, ¿qué es lo que realmente venden las empresas televisivas? ¿Qué, sino miradas de espectadores?. Toda una estadística y toda una sociología del mercado controlan este proceso: ellas establecen el precio de esos segmentos temporales que compran los anunciantes; un precio que depende, de manera directa, de la cantidad (y de la *calidad*, es decir: del poder adquisitivo) de los espectadores que miran a una cadena durante un segmento dado de emisión.

Y, por cierto, basta con esto: con que su mirada se pose sobre el televisor. Pues es éste, después de todo, el dato más relevante: las multimillonarias investigaciones de audiencia promovidas por las empresas del sector —televisivas y anunciantes— no se interrogan nunca por el grado de comprensión de los mensajes, es decir, por el grado de eficacia *comunicativa* del proceso.

Una deducción resulta, por ello, obligada: que nos encontramos no tanto ante un proceso comunicativo como ante otro de índole bien diferente y esencialmente espectacular: el espectador que el audiómetro

constata no es uno que descodifica, que procesa cognitivamente cierta información que se le ofrece, sino tan sólo uno que mira, que consume con su mirada. Y dado que nada obliga al espectador a mirar ahí, y dado que, después de todo, la lógica de la mirada es la lógica del deseo, entonces, es de esto de lo que se trata: de capturar miradas deseantes, para luego venderlas a las empresas anunciantes. ¿Cómo? A través de la programación. De manera que, es obligado deducirlo, la televisión no es gratis: los espectadores pagan lo que ven con su mirada⁶, con esa mirada que es simultáneamente vendida a los anunciantes para que así éstos puedan garantizar el éxito de sus productos en el mercado.

Mercado / Intimidad

De manera que la televisión, no, desde luego, en tanto tecnología⁷, sino tal y como se ve configurada en cierto discurso (el de la Programación) y en cierto dispositivo (el Dispositivo Televisivo), se descubre por tanto como un ámbito más del mercado. Pero con

⁶No tratamos de realizar una metáfora, sino de describir un preciso proceso económico: como se sabe, el pago en especie, forma económica dominante en ciertos lugares y períodos, no puede ni mucho menos ser considerada como extinguida en el ámbito del capitalismo contemporáneo.

⁷Quisiéramos dejar bien claro que en nada compartimos las opiniones de los que fueran —por Umberto Eco— identificados como apocalípticos (*Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*; Barcelona: Lumen, 1968): lo que aquí caracterizamos son los efectos no de una tecnología, sino de cierta configuración de su uso. Estamos convencidos de que muchas otras —más sensatas, humanas, y productivas— serían posibles.

este factor añadido, en cuya revolucionaria dimensión antropológica nadie parece haber querido reparar: que, vía el Dispositivo Televisivo, ese ámbito de lo público que es el del mercado —y, con él, el modelo de racionalidad que lo conforma—, se ha instalado en un espacio que hasta hace muy poco le estuvo radicalmente vedado: el espacio de la intimidad. Pero no nos referimos sólo a la intimidad física del espacio doméstico, sino también a esa intimidad más íntima que es la del deseo. Pues, de hecho, el dispositivo en su conjunto funciona sobre la fórmula:

"Deseo = Dinero"

Fórmula que puede leerse como sigue: el beneficio económico generado por una empresa televisiva se halla en relación directa con la capacidad de sus emisiones de atraer la mirada deseante de los telespectadores.

Es fácil, entonces, deducir que el objetivo prioritario de la empresa televisiva, aquel que rige el trabajo de sus programadores, consistirá en conseguir la mayor cantidad de espectadores posibles durante la mayor cantidad de tiempo posible. Tiene lugar así, por primera vez, a través de este dispositivo, la universalización extrema de la mercancía: vía el Dispositivo Televisivo todo objeto, todo cuerpo y todo momento se convierte en productivo, se configura como mercancía que es intercambiada y valorizada en el mercado: todo objeto todo cuerpo en cuanto mostrado —y mirado— en el dispositivo, pero también todo instante, en tanto el televisor este encendido.

Ahora bien, si en este proceso el deseo se convierte en dinero, en beneficio. Pero, del deseo mismo que ahí se introduce, ¿cuál es el avatar? Y, simultáneamente, porque a fin de cuentas se trata de una misma cuestión, ¿qué sucede con esos cuerpos que son convertidos en mercancías que se ofrecen al goce de la mirada del espectador? ¿Cuál es, por ejemplo, su avatar en ese espectáculo que es el de Reality-show?

Modernidad / Posmodernidad: Reality-show

Pero retomemos el hilo de nuestro discurso historizador. Hemos tratado de pensar nuestra contemporaneidad a partir de la oposición de dos grandes tipos de discursos: los de la Modernidad y los de la Posmodernidad.

De un lado, el de la modernidad, la multiplicación de los discursos de la objetividad, los de la ciencia y de la tecnología, la configuración de la realidad social como un universo comunicativo tejido por los códigos mas eficaces y sofisticados –y entre ellos, como los más refinados, esos significantes puros, vacíos, que son los del mercado capitalista, es decir, los del valor de cambio. Pero una realidad, lo hemos advertido también, impermeable al sujeto; una realidad en la que éste no puede escribirse, donde no encuentra posibilidad de articular su deseo.

Y del otro lado, del de la posmodernidad, del de los discursos de la subjetividad, la proliferación de representaciones donde el sujeto, carente de todo orden simbólico, vive su experiencia como el estallido,

el brote de lo real perforando de manera siniestra ese frágil tejido que es el de la realidad.

Pues bien, parece coherente situar al reality-show como un nuevo eslabón en esa cadena que hemos descrito como la de las manifestaciones de esa cara oscura de la Modernidad que es la Posmodernidad: nos referimos a esa senda naturalista que se abriera con el romanticismo —y aún antes, lo hemos señalado, en las figuras de Goya y Sade— en la que el horror se descubre en lo real una vez que el sujeto debe afrontarlo huérfano de todo orden simbólico.

En un texto anterior⁸ hemos tratado de justificar cómo la fotografía —y las otras imágenes capaces de inscribir mecánicamente huellas de lo real, como las cinematográficas y las electrónicas, televisivas— responde a la demanda confluyente del naturalismo y de la ciencia en su ansia por capturar el hecho real en su inmediatez y singularidad.

Si el naturalismo, en un tiempo que era ya el de la crisis del relato, el de la emergente muerte de la novela, suspendía el orden del relato para demorarse en las más precisas descripciones de unos hechos que, en la sordidez de su descoyuntamiento narrativo, en la evidencia de su gratuidad y asignificancia, se imponían como imágenes del horror, ¿no se nos presenta ahora el *reality-show* como la más extrema realización, ya no sólo de ese naturalismo, sino in-

⁸"La fotografía, el cine, lo siniestro" en *Archivos de la Filmoteca* n° 8, año 11, diciembre-febrero 1991.

cluso del proyecto sadiano que le precede? Recordémoslo, se trataría de:

Osar, en una palabra, los cuadros más atrevidos, las situaciones más extraordinarias, las máximas más horrosas, las pinceladas más enérgicas...

Reality-show significa, literalmente, espectáculo de la realidad. Pero debería sorprendernos tal enunciado. Pues la realidad es ese tejido de lenguaje y de discursos que configura nuestro mundo y nos defiende de la amenaza de lo real. No es posible, por eso, un espectáculo de la realidad. Pues no hay espectáculo de los signos. Es decir: los signos no hacen espectáculo. Si, en relación con la realidad, tiene lugar un espectáculo, ese no puede ser otro que el de la emergencia de lo real resquebrajando, desgarrando el tejido de la realidad.

Y precisamente: en el *reality-show*, en el que desde ahora identificaremos con el Espectáculo de lo Real, el registro real del texto —la matericidad de las huellas reales de los cuerpos que se exhiben ante la cámara— se impone arrasando todo espacio de significación. Nos encontramos, así, ante un auténtico grado cero de la representación: en las imágenes del Espectáculo de lo Real no hay trabajo de puesta en escena, se prescinde de actores profesionales, no se ensaya, no se trabaja la iluminación, no se compone, no se enfoca... de manera que se manifiesta, en suma, una ausencia flagrante de las operaciones más elementales de discursivización audiovisual. Ni siquiera palabras, o tan sólo cierto aluvión de palabras que son percibidas como huecas, pues no tienen otro papel que el de arrojar y señalar eso que,

donde cesa toda palabra, se ofrece al goce de la mirada, al goce inmediato de la pulsión escópica⁹.

¿Qué es, entonces, lo que se ofrece? Literalmente: la pura huella, salvaje, primaria; lo real en primer grado, el espectáculo de lo siniestro. La pura huella, la huella-huella, la huella de nada: huella sin significación, el goce mismo de la irrupción de lo siniestro en el campo del texto. Una imagen cinematográfica nos ayudará a explicarlo. La tomaremos del film de Alfred Hitchcock *Psicosis*, realizado en una fecha, 1960, coincidente con la eclosión social del espectáculo televisivo. Nos referimos a la secuencia que precede al asesinato de la protagonista en la ducha. La mujer se ha retirado a su dormitorio y, mientras se está desnudando, Perkins, quien ha permanecido en el salón, se acerca a un cuadro que parece ser una representación neoclásica —el último esfuerzo, quizás ya baldío, de la pintura occidental por construir una representación clásica—, y lo aparta. Se hace visible entonces, en el lugar de la pared que ha quedado al descubierto al ser retirado el cuadro, un gran agujero y, dentro de él, otro más pequeño. Pues bien: por ahí mira.

En el lugar de la representación, y una vez ésta ha sido arrumbada, tan sólo un desgarró. Pero uno que arrastra al espectador del film en un torbellino visual

⁹El origen del concepto de pulsión escópica puede encontrarse en J. Lacan: *El Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis?*; Barcelona: Barral, 1977.

que conducirá no solo al asesinato de la mujer, sino también a la fragmentación de su cuerpo en una batería de planos detalle que prefigura la lógica del cine pornográfico —ese otro texto, coetáneo al televisivo y tan ligado a éste en su economía espectacular. Y así, más allá de la representación, más allá del orden del signo, se introduce un campo de visión que no es otro que el de lo radical fotográfico¹⁰: la pura huella fotográfica de un cuerpo-cuerpo, ya no investido por signo alguno. Y, así, el encuentro con lo real da acceso a un goce que sólo puede ser siniestro.

Nombrar lo que nos hiere; un obsceno goce

Tratemos, finalmente, de nombrar lo que, en estas imágenes, nos hiere a la vez que nos devuelve cierto obsceno goce. Decíamos: no hay discursivización, el espacio de la representación se vacía de signos para mostrarse como puro espacio de huellas: las huellas de cuerpos sufrientes, vacíos de toda significación, mostrados en la singularidad de su matericidad por la cámara que los escruta.

Ninguna significación, entonces: la imagen convertida en no otra cosa que campo de goce para el ojo. Precisamente: el goce escópico se afirma en la misma medida en que toda una serie de prolegómenos han conducido a ese momento nuclear del Espectáculo de lo Real en el que en directo, *aquí y ahora*,

¹⁰Hemos tratado de justificar este concepto en *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*; Akal; Madrid, 1989.

ante mis ojos, exhibiéndose ante mi mirada, caen los últimos velos del pudor, es decir, los últimos signos gestuales que sostienen la máscara de la persona. Los signos, la máscara, caen, y el cuerpo del sujeto es mostrado en la intimidad de esas hendiduras que ya no hacen signos porque nos devuelven los expresiones más inmediatas, menos elaboradas, de su emoción. Pornografía, sin duda. Y también obscenidad —si aceptamos definir a ésta como la exhibición pública de lo íntimo. Exhibición —y, en esa misma medida, aniquilación: pues la intimidad cesa en el momento mismo en que queda desvelada para la mirada de los extraños—, exhibición, decimos, de la intimidad para la mirada de un espectador que vive la intensificación de su goce al ritmo de la caída de los últimos signos, es decir, al ritmo del resquebrajamiento final de la máscara.

Deseo, Pulsión

Hablamos de goce, mas no de deseo. Es éste el momento de trazar la diferencia, también el de responder a una cuestión que más arriba habíamos dejado abierta: si el deseo que el Dispositivo Televisivo absorbe se convierte en beneficio económico, ¿cuáles, en todo caso, el avatar de ese deseo en tanto tal?

Pero para responder a ello, propondremos primero una definición: definiremos el deseo como la escritura de la pulsión —tal sería entonces la tarea de los textos: articular la pulsión de los sujetos en deseo, es decir, encauzarla en el orden simbólico. Ahora bien: en la misma medida en que el texto televisivo avanza hacia su disolución simbólica —pues de tal es, final-

mente, de lo que se trata en el grado cero de la representación—, en la misma medida en que se configura como un inmediato —ya no simbólicamente mediado— Espectáculo de lo Real, cabe deducir, entonces, la posibilidad de que allí, en el interior del Dispositivo Televisivo, el deseo absorbido termine por retornar a ese estado primario, anterior a toda elaboración, que caracteriza a la pulsión.

Reivindicación de la máscara

Convendría, pues, hacer una reivindicación de la máscara. Pues si un excesivo apego a las nociones ingenuas de naturalidad y transparencia ha conducido a la modernidad a cargar de una connotación en extremo peyorativa a la palabra *máscara*, va siendo hora de recordar que la máscara es el origen etimológico de la persona, ese sujeto de derecho —y de respeto— que hace tan pocos siglos la humanidad ha conseguido inventar e introducir en algunas, todavía bien pocas, regiones del planeta. Convendría, pues, que comenzáramos a reivindicar el derecho a la máscara: a ese conjunto inviolable de signos que configuran los límites que salvaguardan la intimidad más íntima del ser humano: la de su deseo.

¿Cómo es posible que, en un momento dado, hayamos confundido la libertad de expresión —es decir, la que garantiza el derecho de cualquiera a decir su verdad e, incluso, a equivocarse al intentarlo— con el derecho a comerciar con la intimidad del ser humano? El goce, la mirada canalla que venimos de describir, sólo es posible en una sociedad que, perdida toda resistencia a la universalización del mercado, parece haber perdido simultáneamente la

capacidad de articular eso que sólo es posible fuera de su lógica, de su red de intercambio: el ámbito de lo trascendente, es decir, el ámbito de lo simbólico. Podemos decirlo, todavía, de otra manera: si el racionalismo tecnológico y la expansión audiovisual del mercado pugnan por reducir el universo humano al ámbito de lo visible, se hace imprescindible, constituye la tarea política más urgente, reivindicar la dimensión de lo invisible, que es la dimensión de esas palabras más puras que configuran el proyecto humano en el inhóspito ámbito de lo real.

Pero lo invisible no está garantizado: sólo existe en tanto que es construido: en tanto ciertos espacios y ciertos textos son construidos como cifrados, como ámbitos para las palabras sagradas. De lo contrario, la expansión absoluta de la visibilidad, del goce de la mirada canalla, amenaza con aproximarnos, otra vez, a ese apocalipsis del goce siniestro que fue el nazismo. Pues el Espectáculo de lo Real comparte con el nazismo un común desprecio por el otro —el que no es como yo— en tanto puro objeto de goce.

Esperemos que no se nos malinterprete: la máscara humana (que no la fraudulenta o mentirosa) que reclamamos, es la que hace posible, en todo sujeto, un espacio interior que le hace sagrado. Sólo si reintroducimos esa máscara y el espacio que ella hace posible, podremos, a su vez, vivir el acceso a ese interior como una ceremonia sagrada. Y sólo entonces podremos reintegrar la dimensión de un goce que bien merece ser llamado sublime.

Universidad Complutense